





ciclul lui Hristos Pantocrator. Icoanele educative erau, în aceste cazuri, adăugate în partea inferioară și pe ușile laterale ale iconostasului.

Ușa nordică a iconostasului din Biserica Sfinții Petru și Pavel din Novgorod (începutul secolului al XVI-lea) oferă un exemplu interesant de plan didactic. În partea superioară, așezată pe un tron magnific incadrat de un cerc, Fecioara Maria stă rugându-se, cu mâinile ridicate spre piept și cu palmele deschise; de fiecare parte a ei se află un înger făcând o plecăciune. Peste tot în jur se ridică tulpini și frunze de plante; toate acestea formează cercul Raiului, laolaltă cu Împărăteasa însăși, ca o „grădină secretă". Această idee vine din scrierile lui Dionisie Areopagitul, care stă el însuși undeva in stânga, în afara scenei înfățișate. Mai jos, în aceeași grădină, întâlnim scena numită *În sânul lui Avraam,* cu cei trei patriarhi: Avraam, Isaac și Iacov, împreună cu sufletele dreptcredincioșilor, avându-l în fața lor pe hoțul pocăit care tocmai intră în Rai ținându-și crucea. Un serafim păzește poarta. În josul imaginii se pot observa un deșert stâncos și o mănăstire. Patru călugări s-au aventurat în afara clădirii și acum privesc cu groază un schelet aflat intr-un mormânt de stâncă: aceasta este *Viziunea Sf. Sisoe,* zis și Sisinie, așa cum se explică intr-o lungă inscripție.

De-abia la sfârșitul secolului al XV-lea, compoziția numită *Sfânta Fecioară Apărătoarea (Pokrov)* a căpătat o formă exactă. Aceasta era inițial o ilustrare a sărbătorii de la 1 octombrie, introdusă pentru a aminti de o străveche legendă, dar care devenise, către momentul in discuție, o reprezentare alegorică a intervenției Fecioarei Maria în favoarea oamenilor pe lângă Dumnezeu Tatăl. Cuvântul *Pokrov* inseamnă acoperământ (pop. *pocrovăț*) și este folosit, de asemenea, cu referire la protecția sau intercesiunea Fecioarei, pe lângă referirea obișnuită la veșmântul acesteia, care este numită numit de altfel *mafori,* cuvânt ce semnifică mai degrabă o mantie decât un văl, ceva care iți acoperă capul și umerii și îți înfășoară întreg corpul. Acesta era, in toată Grecia de est, veșmântul comun al femeilor măritate și al văduvelor. Cuvântul *pokrov* este folosit in cadrul bisericii ruse cu referire la un ritual necunoscut bisericilor grecești și orientale. Sf. Andrei, cel dintâi discipol chemat al lui Iisus *(Iurodivîi),* un sclav scit aflat sub domnia lui Leon cel Înțelept, a văzut-o pe Fecioară intrând in Biserica Sfinții Serghie și Vah, numită mai târziu Vlahernelor din Constantinopol, însoțită de Ioan Botezătorul, de Ioan cel Sfânt și de o suită de apostoli, profeți și sfinți. În timp ce se ruga, Hristos însuși și-a făcut apariția, iar apoi Fecioara și-a petrecut vălul peste cei de față, ca simbol al intervenției sale pentru intreaga rasă umană. Sf. Andrei este însoțit de Epifanie, după care de patriarhul Polieuct, iar privelіștea miraculoasă i se arată și lui deopotrivă. Această viziune care a căpătat formă in secolul al zecelea este o reflectare legendară a unui lucru întâmplat aievea. În biserica greacă nu există o celebrare a acestei viziuni, dar se pare că unul dintre episcopii greci ajunși de timpuriu în Rusia, venit probabil de la Vlaherne, i-a descoperit posibilitățile și a instituit o sărbătoare la 1 octombrie. Această zi îi era închinată Sf. Roman Melodul, diacon al bisericii din Vlaherne, și a trebuit adoptată ca atare. Sărbătoarea este menționată într-un calendar din secolul al XIII-lea, iar prima biserică din Novgorod care îi va purta numele va fi construită în 1305. Majoritatea bisericilor de acest gen datează din secolul al XV-lea și al XVI-lea.

În ceea ce privește reprezentarea pocrovului, s-a ezitat între a-l arăta susținut de îngeri, conform modelelor mai vechi, înfățișând astfel supliciul din Vinerea Patimilor, și a o arăta pe însăși Fecioara Maria susținându-l, aderând astfel mai strâns la textul legendei. Celei dintâi clase îi aparține o reprezentare timpurie a subiectului, un panou gravat în bronz încastrat în porțile catedralei Suzdal, comandat de cneazul Mihail Iaroslavici (m. 1248), în care vălul este făcut sul deasupra Fecioarei și susținut de către ingeri; o icoană din colecția Ostrouhov, aparținând sfârșitului secolului al XV-lea, dezvoltă aceeași idee, astfel încât să anticipeze expresia deplină a acesteia în minunata icoană de la sfârșitul secolului al XVI-lea pe care o găsim la Muzeul Rus de Stat. În aceasta avem o secțiune a unei biserici impresionante cu cinci naosuri realizată pe linia treptei înălțate *(solea)* din fața absidei: acoperișul și naosurile pot fi văzute doar din exterior, în timp ce interiorul este împărțit în 3 sau 5 secțiuni. Deasupra stă Iisus Hristos, binecuvântând credincioșii din jumătatea naosului absidei.

100. Atelierul lui Dionisie, ***Maica Domnului Hogedetria,*** secolele XV-XVI. 38 x 28 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

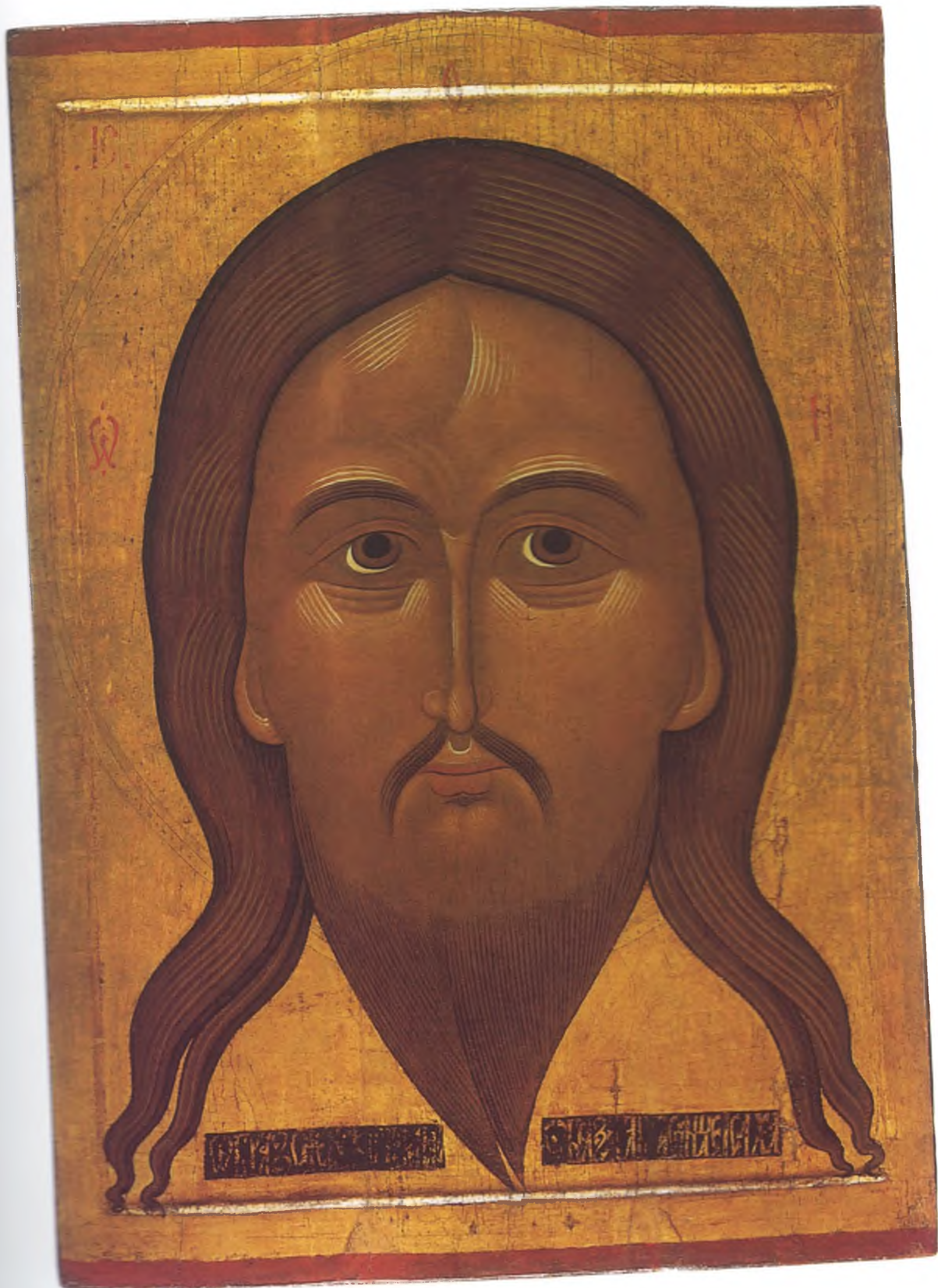
Chiar dedesubt se află Fecioara Maria pe un nor, cu mâinile împreunate în rugă. De fiecare parte stau șirurile de îngeri, episcopi, sfinți și duhovnici, așezați pe culoarele bisericii în spatele unui perete de fier. Printre ultimii, în partea de jos, îi avem pe Sf. Andrei și pe Epifanie, însoțiți de figuri dintre cele mai felurite. Mantia apare în cea mai veche reprezentare iconografică a subiectului, cea din biserica Kohanâi din Novgorod, o icoană datată cu 1391, dar aparținând, cel mai probabil, sfârșitului secolului următor. Această versiune a fost foarte populară printre reprezentanții școlii de la Moscova din sec. al XVI-lea, însă mai târziu această versiune a fost refăcută, s-a renunțat la ideea simetriei perfecte, iar scena este descrisă din lateral. Apariția Fecioarei în iconografia vestică în atitudinea de protejare a credincioșilor prin acoperirea lor cu mantia-i se datorează cu siguranță Estului.

Icoana din Muzeul Rus de Stat este un exemplu desăvârșit al picturii de icoane rusești, în ceea ce privește stilul (se prea poate să fi fost făcută de Dionisie însuși), oferind o multitudine de detalii ale inventivității ruse care se detașează net de modelele grecești. Nu negăm faptul ca rușii sunt cu o sută de ani în urmă și că puterea lor creatoare are limite bine definite, dar în această icoană avem o operă egală ca valoare cu picturile maeștrilor Veneției și Padovei de la sfârșitul secolului al XIV-lea și începutul celui de-al XV-lea și, dacă le comparăm, putem găsi foarte multe analogii. În primul rând avem o specificare clară a locului în care s-a petrecut miracolul. Deasupra bisericii se poate observa porfirul masiv cu statuia ecvestră a lui Iustinian, așezată cândva alături de cea a Sfintei Sofia; ca pentru a șterge orice îndoială, statuia poartă titlul „Țarul Iustin", iar imaginea este cea dintr-o schiță din secolul XIV păstrată încă. Este adevărat că scena apariției se află în biserica din Vlaherne, dar nu e nimic surprinzător în faptul că ea a fost transferată în Marea Catedrală. Din nou trebuie amintit că imaginea bisericii nu seamănă deloc cu Sfânta Sofia, nici exterior, nici, cu atât mai puțin, în interior.

Dar există dovezi cum că vina nu a fost a pictorilor ruși, care și-au dat toată silința să înfățișeze Marea Catedrală cât mai veridic cu putință. În icoana din fața noastră este reprezentată Sf. Sofia, cu precizarea că este Sf. Sofia din Novgorod, așa cum se poate observa din forma versanților acoperișului. Cu toate acestea, povestea de mai sus dovedește faptul că Biserica Rusă și pictorii de icoane înșiși încercau să-și realizeze picturile conform unei idei a transcendentalismului picturii, de care însă nu aveau habar câtuși de puțin, nereușind astfel să redea nimic real; o astfel de artă nu există însă decât în imaginația esteților noștri. Bineînțeles, pictorii noștri de icoane aveau puține cunoștințe istorice și nu au putut face, în consecință, deosebirea dintre Vlaherne și Sf. Sofia din Constantinopol. Astfel, în această icoană a pocrovului, ca și în altele de acest gen, Hristos este așezat în cel mai înalt punct pe pânză, lângă vălul ținut de Mihail și Gavriil; apoi Fecioara rugându-se chiar în locul unde ar trebui sa vină absida, deasupra Porților împărătești: ea este flancată de Ceata martirilor, de cinul sfinților arhierei, de profeți, apostoli, duhovnici și sfinte". Această mulțime este așezată pe nori, deși grupurile laterale sunt plasate pe culoarele bisericii. Dedesubt, pe pământ, stă Roman Melodul, îmbrăcat ca un diacon, așezat pe o platformă chiar în fața Porților împărătești, ținând în mână un sul pe care stau scrise cuvintele: „Fecioara astăzi pe Cel mai presus de fire naște". Platforma are aceeași formă rotundă pe care o are și cea sculptată de la Novgorod, aflată azi în Muzeul de Istorie de la Moscova. Sub arcadele din dreapta sa se află „Ceata coriștilor" (*krâloșan* pentru *kliroșan*), la stânga sa cinul preoților, imediat lângă „Împăratul Leon cel Înțelept" și „ Patriarhul Tarasie" cu un slujitor care îi ține sceptrul. În spatele Împăratului Leon se află „Împărăteasa Teofana", împreună cu doi slujitori, apoi Tarasie și Epifanie, iar, deasupra acestuia, povestea viziunii sale.

Icoana are un extraordinar merit artistic în ceea ce privește stilul și tehnica de desen, deși este absolut adevărat că personajele sunt disproporționat de înalte. Icoana capătă o frumusețe aparte datorită culorilor puternice, vii, aproape ca acelea date de acuarele, puse în evidență de câteva porțiuni colorate în tonuri închise, bogate. Roșul intens, bogat (*bakan*) și nuanțele subtile de verde (*prazelen*) sunt cele care dau nota caracteristică lucrării. Eleganța unică a întregului este dată, cu toate acestea, de grefarea pe materialul viguros, bizantin a subtilitații rafinate a noii școli italiene. Îmbinarea aceasta a două elemente, unul esențial pictural, celălalt sculptural, va fi detaliată în următorul capitol.

101. Mandylionul sau Sfântul Chip, Novgorod, secolul XVI, 129 x 92 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.





Începutul secolului al XVI-lea, Novgorod și Pskov

Impresia lăsată asupra întregii Europe de către Renașterea italiană a secolului al XVI-lea a supraviețuit până în prezent, sub forma termenului francez *le grand Art*. Această expresie se potrivește întregului sistem care a determinat statul să se implice în artă. Tot acest proces a luat forma unor sculpturi, clădiri și picturi murale minunate, structuri al căror scop era unul pur decorativ, grandios. Dar acest val de artă măreață sau, cel puțin, ambițioasă s-a stins în Europa Centrală, care nu era pregătită să o primească și să o dezvolte. Gustul extins pentru pictura murală a cuprins chiar și Rusia, dar sub forma unor teme iconografice neclare, amestecate cu lucrări mutate din manuscrisele iluminate pe pereții clădirilor. Cu toate acestea, mișcarea generală din artă a trecut ca o briză proaspătă prin Europa de Est, grăbind astfel dezvoltarea unui stil profund personalizat. Desigur, acest stil mergea după vechile reguli ale picturii de icoane, prefera să se raporteze în continuare la modelele secolului al XV-lea, continuând să se dedice în întregime cauzei religioase, în timp ce secolul al XVI-lea a introdus mai multe sibiecte din lumea antică sau din lucrările decorative. În general, pictorii de icoane preferau arta impunătoare a lui Mantegna Școlii milaneze. Astfel, vechile legături ale picturii de icoane grecești cu Veneția și Padova erau suplimentate.

Tendința generală mergea spre găsirea de figuri înalte și maiestuoase care să-i descrie pe Hristos, pe apostolii și profeți, spre reinstaurarea fiorului religios străvechi și spre alungirea și subțierea proporțiilor corpului. Forma drapajelor reținea contururile tradiționale, dar nu le dădea o nuanță mai plastică. Poate fi observată o nouă tehnică în desenarea liniilor paralele ale faldurilor. Dintre meșterii de icoane se remarcă desenatorii (cuvântul tehnic este *znamenșcik*, care vine de la *znamenit'*, a face un desen original și nu doar o copie, o simplă trasare); iar asta înseamnă, încă o dată, o schimbare în compoziția icoanei și în dispunerea personajelor. În orice caz, desenul nu este realizat după natură, ceea ce înseamnă că este supus regulii tipului general și rămâne deci simbolic, iar tipul iconic fundamental este acela al pietății convenționale: tipul ascetic, inalt și osos. Noul stil de desen este mai bine stăpânit și mai corect, dar nu reușește să redea elementele caracteristice tipurilor diferite de personaje, pierzând astfel impresia realității, a însuflețirii. Impresia generală de nemișcare este accentuată de mulțimea de linii verticale care traverseaza figurile pictate; deschiderea faldurilor cauzată de proiecția genunchilor era o trăsătură des întâlnită în lucrările bizantine, dar acum aproape că dispare, singurele falduri transversale fiind poziționate la umeri și deasupra încheieturii chitonului.

Și culorile au suferit o modificare considerabilă. Tonurile închise fac loc luminozitații; acest lucru este evident sub influența picturii murale. Stratul de ocru este mai subțire, chipurile mai galbene, nuanțate ici-colo cu alb, de obicei nu se mai folosește *sankir* pentru straturile inferioare, iar umbrele nu sunt redate decât foarte puțin prin tonuri de verde acolo unde ar trebui să fie mai pronunțate. Reflexele complementare, bicolore sunt scoase din uz, odată cu folosirea nuanțelor de [illegible]. Dar cel mai important aspect al coloritului din această epocă, în comparație cu cel al vechilor școli, il reprezintă colorarea intensă, multicoloră a veșmintelor și detaliile elaborate asociate acestora. Această practică este întâlnită începând cu sfârșitul secolului al XV-lea în cadrul școlii de la Novgorod și se datorează influenței școlilor italo-cretane, care, la rândul lor, fuseseră influențate de pictorii venețieni: Jacobello del Fiore, Stefano da Zevio della Verona, Michele Lambertini, Michele Giambono, Catarino, Lorenzo Veneziano. Venețienii, începând cu Crivelli și sfârșind cu Jacopo Bellini, au împrumutat culorile bogate și variate, ca și complexitatea costumelor, de la flamanzi.

Culorile vii sunt anume alese: roșu, ocru, ultramarin, turcoaz, diferite nuanțe de roz și altele asemenea; deasupra tuturor acestor lucruri, a modelelor florale, a marginilor și a elementelor de luminozitate, este țesută o pânză fină aurie, ca de păianjen, executată cu ajutorul unor pensule extrem de fine muiate în aur, iar în cele mai reușite dintre icoane maniera venețiană este dusă spre perfecțiune. Pictorii de icoane găsesc o mare plăcere în a-și arăta îndemânarea la decorarea hainelor prinților și nobililor, înveșmântați, de obicei, în robe albe, tivite cu tot felul de broderii și ornamente

102. Sfânta Cuvioasă Parascheva, Sfântul Grigorie Teologul, Sfântul Ioan Hrisostom și Sfântul Vasile cel Mare, secolul XVI. Tempera cu ou pe un panou din lemn de molid, 147 x 134 cm. Colecția E. Silin, Moscova.

incredibile. Această modă datează din vremea spectacolelor și a turnirurilor care aveau loc la
regale din Ferrara și Mantua, sau a spectacolelor venețiene. Înainte de a da exemple noi
frecvența acestor trăsături în arta iconografică, trebuie să avem o descriere completă a noii
de aplicare a culorilor, numită metoda „fuziunii" (*Plav'* vine de la *plavit',* care înseamnă
sau „a pluti"). Această metodă apare încă din secolul al XIV-lea, însă doar în cazuri excep
ea se generalizează de-abia spre sfârșitul celui de-al XV-lea. Pictorii de icoane moderni o
o raritate în operele vechi, iar în vremurile moderne ea este foarte rar folosită, și atunci doar
foarte talentați. Tehnica constă în a aplica în așa fel vopseaua, încât să se stabilească o contin
între părțile componente ale unei picturi (suprafețele mari, ușoarele tușe de lumină sau umbre
opera finalizată să capete o anumită eleganță prin obținerea unei suprafețe smălțuite, asemăn
tușelor maeștrilor picturii în ulei. Nu știm dacă metoda fuziunii era, de fapt, o imitație a ace
dar se poate observa o tendință de genul acesta de-a lungul secolului al XV-lea. Am profitat ast
ocazia de a arăta metoda specifică de realizare a mantiei lui Hristos și a vălului Fecioarei: ro
movul închis al țesăturii nu prezintă tușe de lumină pe falduri, ca și când pictorul ar fi hotăr
coloreze o întreagă bucată de pânză într-un singur ton, de frică să nu strice efectul culorii nuan
o. În același timp, restul elementelor din icoană sunt nuanțate dupa obișnuitul model gre
Aceeași practică poate fi observată pe alocuri în icoanele italo-cretane în care priceperea pict
la mânuirea elementelor a reușit să creeze un contrast față de icoanele obișnuite, realizate
maniera greacă a tușelor de lumină.

Desigur, când tehnica fuziunii trece de la draperii la fețe, tonurile mai slabe atenuează asp
uscățiv și ascetic al figurilor, cu alte cuvinte, renunță la această trăsătură caracteristică. În seco
al XVI-lea, iconografia este deja, mai degrabă, orientată către efectul estetic, urmărind să înc
ochiul, în detrimentul accentului pus în trecut pe caracter, astfel încât școli întregi de meșteșug
ieșeau din perioada de pregătire specializați în tehnica „fuziunii". Modelul grec al tonurilor foa
accentuate este de natură mai mult sculpturală, dar în tradiția picturii, de asemenea, și prob
necesita o mai mare îndemânare și precizie a execuției, deci și mai mult timp. În Grecia se folos
un termen special, *glycasmós,* pentru suprafața realizată prin tehnica „fuziunii". Dionisie din F
(132) ne spune cum se prepară culoarea prin amestecarea a două părți de cafeniu cu o parte,
chiar mai puțin, de pământiu și apoi cum se realizează pielea.

Rovinski susține că, în școala de la Novgorod și în prima școală Stroganov (care se numes
școala timpurie de la Moscova), chipurile din icoanele de mari dimensiuni sunt realizate pr
tehnica fuziunii, numai în *sankir,* aproape fără umbre și lumini. Ceea ce este adevărat, explicân
în același timp, de ce iconarii moderni au o deosebită admirație pentru tehnica fuziunii din vech
icoane și adaugă nota „culoarea pielii a fost realizată în sfumato *(dâmom)". Sankirul* simplu, cu
se explică mai sus, este de culoare maro-închis, iar atunci când se aplică peste acesta ocru-pal
straturi foarte fine, marginile capătă acel aspect nedefinit de negură sau fum (poate prin posib
influență a tehnicii *sfumato,* utilizate de pictorii italieni) și de aceea a fost comparat cu „pictu
în fum". De remarcat este faptul că inclusiv chipul figurii principale din icoană este pictat pr
tehnica fuziunii, în timp ce la figurile secundare se pot regăsi secțiuni în tonuri luminoase, de
sunt realizate de același maestru sau ucenic. În lucrările de mici dimensiuni s-au păstrat tonuri
luminoase din tehnica grecească pentru a nu sublinia relieful.

În toată această perioadă, arta vestică a influențat puternic iconografia estică sau lumea greac
și, indirect, iconografia rusă. Modelele preluate nu mai proveneau exclusiv de pe Athos. Surs
de influență a fost mult mai puternică prin școala italo-cretană și, de asemenea, în Moldova
Bucovina prin Galiția și Volânia.

La finele secolului al XV-lea, odată cu dezvoltarea unui mare curent artistic sub egida celebrulu
Squarcione, profesorul marelui Mantegna, se stabilește tradiția unui schimb de compozi
iconografice între Est și Vest (133).

103. Dionisie, ***Sfântul Alexie înconjurat de scene hagiografice,***
sfârșitul secolului al XV-lea.
Catedrala Adormirii,
Moscova.

104. ***Judecata de Apoi,***
secolele XV-XVI.
Muzeul Național Ucrainean,
Lviv, Ucraina.

105. ***Ridicarea Deisisului, Hristos în slavă,*** Novgorod,
secolul XVI, 108 x 75 cm.
Galeria de Stat Tretiakov,
Moscova.









Se știe, de asemenea, că Matei Corvin, regele Ungariei (mort în 1490), a angajat la curtea sa aproape treizeci dintre cei mai talentați miniaturiști din Florența și din alte orașe italiene și că, atunci când biblioteca acestuia a fost capturată de către turci în 1526, comorile sale artistice s-au răspândit în toată Europa de Est. Numai așa se poate explica descoperirea unor modele italiene reproduse în Evanghelia de la Peresopnița (134). În secolul al XVI-lea, în Moldova, se găseau bresle de iconari peregrini, care mergeau din loc în loc, pictând pereții bisericilor, icoane, compilând manuale pentru pictori cu descrieri și schițe de modele. Pictori de la Veneția au fost invitați la curtea voievodului din Moldova în 1560.

Liderul artistic al iconografiei de la Novgorod la începutul secolului al XVI-lea era, conform scrierilor recente, „iconarul Dionisie și ucenicii săi" *(ikonnik Dionisi so ceadi)*, când cele mai multe din lucrările sale au fost realizate, de fapt, la Moscova. Este adevărat că prima sa lucrare cunoscută a fost făcută pentru Sf. Pafnutie (*m.* 1479) la mănăstirea din Borovsk, la o sută de kilometri sud-vest de Moscova. Colegul acestuia era celebrul Mitrofan, care, în *Viața Sf. Pafnutie*, este supranumit „cel mai cunoscut iconar dintre toți", dar acesta nu trebuie să fie un motiv pentru a presupune că a făcut parte din școala de la Novgorod, și nu din cea de la Suzdal. În 1482, a fost invitat la Moscova, împreună cu meșterii săi, părintele „Timofei, Iareț și Kon" să picteze iconostasul Catedralei Uspenski, lucrare „absolut minunată". În 1484, Dionisie, împreună cu fiii săi, Teodosie și Vladimir, și Paisie cel Mare (135), „iconari pricepuți", sau, așa cum și mai bine s-a spus, „pictorii vieții de pe pământul Rusiei, care au lucrat vreme îndelungată în bisericile din Volokolamsk (mănăstire renumită, la o sută de kilometri vest-nord-vest de Moscova, întemeiată în 1478)". Considerăm că numărul mare de icoane atribuite lui Dionisie este motivul pentru care acesta este strâns legat de Suzdal, pentru că ar fi fost nevoie de un grup numeros de meșteri pentru a le realiza, iar aceștia nu puteau veni decât din regiunea Suzdal. Într-un fel sau altul, faima lui Dionisie s-a transmis de la un ținut la altul, până în nordul îndepărtat, iar în jurul anilor 1500-1502, acesta lucra, împreună cu ucenicii săi, la mănăstirea Sf. Ferapont, în apropierea Lacului Alb și a mănăstirii Sf. Chiril (la 550 de kilometri nord de Moscova și est de Petersburg). Cu toate că aceste mănăstiri se aflau în regiunea Novgorod, ele erau întemeiate de călugări de la mănăstiri din Moscova, iar ardoarea lui Dionisie demonstrează că acesta era mai degrabă legat de Rusia Mare centrală. De vreme ce nu ne-a rămas nimic altceva de la Dionisie decât picturile murale de la Sf. Ferapont (peste celelalte fresce pictându-se fără indurare și fără ca icoanele acestuia să fi fost restaurate sau studiate), ele servesc drept unica bază pentru o evaluare a talentului său. Înzestrarea acestuia ca iconar ar fi putut fi determinată fie de icoane, fie de picturi din manuscrisele care, la vremea respectivă, erau realizate de iconari, dar nu se cunoaște nicio lucrare realizată de el, deși miniaturile semnate de fiul său, Teodosie, au supraviețuit. Laudele aduse lui Dionisie ca pictor se datorează nu frescelor sale, ci virtuozității sale deosebite ca desenator, „în reprezentările asemănătoare vieții". Lucrările de la mănăstirea Ferapont sunt, desigur, reprezentative pentru școala din care face parte și nu pentru maestru în sine. Cu toate că sunt echilibrate din punct de vedere calitativ și demonstrează o siguranță a execuției, ele se caracterizează totuși prin proporții exagerate, o execuție mecanică și superficialitate. Fără îndoială, acestea ne dau multe informații despre resursele utilizate în pictură la vremea respectivă: grund șlefuit de o calitate excelentă, fundale diafane în indigo-pal, pigmenți în nuanțe deschise, reflexe bicolore, brocarturi cu țesături sofisticate, biserici și arhitectură elaborată. Putem vedea, de asemenea, că cea mai mare parte a evenimentelor biblice, compozițiile ilustrând Acatistul Maicii Domnului (Biserica purta hramul Nașterii Maicii Domnului) și figurile sfinților erau pictate în cel mai nou stil, ceea ce dovedește că tiparul obișnuit fusese depășit. De aceea toate figurile sunt atât de „iconice", iar efectul general al frescelor pictate este preferabil detaliilor separate, datorită figurilor delicate pline de grație și coloristicii luminoase și calde. Cu toate acestea, în ciuda tuturor elementelor noi introduse de Dionisie, acesta nu s-a îndepărtat de vechiul model al picturii rusești, ci numai l-a înfrumusețat. De aceea nu există termeni de comparație între frescele de la Ferapont și

106. ***Miracolul Sfântului Gheorghe omorând Balaurul***, sfârșitul secolului al XV-lea, 89 x 67 cm. Din satul Cenkursk, regiunea Vologda. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

107. ***Răstignirea***, cca 1500. Tempera cu ou pe un panou de lemn de lămâi, 85 x 52 cm. De la o mănăstire din preajma regiunii Vologda. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

108. ***Intrarea în Ierusalim***, Moscova, jumătatea secolului al XVI-lea, 71 x 56 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.





cele ale lui Giotto din Biserica Madonna della Arena din Padova. Pentru că, deși noul stil a profitat de elementele de suprafață ale italienilor, nu s-a abătut de la modelul de bază, iar tradiția bizantină a rămas neatinsă, așa cum a fost adoptată de cele două școli, de la Suzdal și de la Novgorod, prima printr-o formă destul de elaborată, iar a doua mai simplă. Acest model fără tonuri luminoase, fie fragmentar sau pe suprafețe, cu linii vagi și simple, care să indice conturul sau faldurile, avea un caracter unitar și scutea detaliile de utilizarea unor tonuri luminoase, dar nu a reușit să se transforme esențial în pictură imitativă: nici pe departe, caracterul iconic a devenit mai accentuat ca niciodată, ca rezultat al tratamentului superficial al trăsăturilor distincte și al reliefului.

Dar noile stiluri de la Novgorod și, probabil, de la Pskov erau, în mod evident, destul de diferite prin natura lor și pot fi recunoscute nu atât în cazul picturilor murale, cât în cel al icoanelor. Într-adevăr, din această fază, stilul iconic devine predominant în pictura murală, iar ocrul va fi culoarea preferată. Apoi, dacă ne limităm la icoane, trebuie, înainte de toate, să luăm în considerare detaliile din icoana de mari dimensiuni *Judecata de Apoi* și *Viața Sf. Gheorghe* din scenele laterale din icoana de mari dimensiuni dedicată sfântului. Icoanele trezesc admirație prin frumusețea cerului albastru de pe fundal, prin eleganța petelor de culoare și luminozitatea ornamentelor bogate. Am menționat deja prezența aceleiași luminozități și a acelorași pete de culoare în icoanele răsăritene care imită arta din Vest, ce sublinia elementele decorative prin influența procesiunilor decorative, a reprezentațiilor de teatru și a teatrului medieval care reproducea scene din Noul Testament (136). Acesta este momentul în care veșmintele „apostolice" simple sunt înlocuite de chitoane și himatioane, de obicei în nuanțe de albastru-pal și mov-închis, îngerii și arhanghelii poartă stihare superbe și patrafire aurii, până și Iisus Însuși este reprezentat în haine superbe, cu o diademă pe cap, de unde și imaginea simbolică de Mare Preot pe care a căpătat-o Iisus în Est. Toate acestea au fost continuate în literatura mistică despre „Viziunile Raiului", cum ar fi imaginile introduse, de exemplu, în „Viața Sf. Vasile cel Nou" (137), porțile de cleștar luminos ale sfântului Ierusalim, ființe strălucind ca stelele, tineri înveșmântați în foc, tronul alb al lui Dumnezeu înconjurat de tineri înveșmântați în purpuriu, palatele sfinților în varii culori, pline de flori, cu podele aurite, săli susținute de piloni de smarald, bărbați în veșminte albe ca zăpada din lână pură, cu fețele strălucind ca luna în întunericul nopții. Toate aceste imagini frizează absurdul, cu sfinți care au sprâncenele înscrise cu litere de lumină, „profet", „spirit umil", iar păcătoșii au capetele marcate cu litere roșii, numind păcatul fiecăruia: „hoție", „crimă", „adulter", „vrăjitor" și așa mai departe. Acest ultim detaliu descrie noua tendință a icoanelor spre inscripții minuscule prin care sunt denumite persoanele sau grupurile. A doua icoană, *Viața Sf. Gheorghe* (138), se distinge prin ilustrarea faptelor cavalerești ale eroului și martirului în cel mai dramatic mod posibil. Este reprezentat la o vârstă fragedă, aproape un băiețandru, pentru un efect contrastant și mai puternic la alăturarea cu barbarii brutali care îl torturează. Pictorul de la Novgorod îi înzestrează cu staturi impunătoare, cu fețe pline de cruzime și gesturi sălbatice, iar în acestea putem vedea tipurile definitorii pentru democrația din Novgorod. Icoana *Schimbarea la Față* este un exemplu minunat atât de icoană de la sfârșitul secolului al XV-lea, cât și de remodelare a vechilor compoziții și tipuri. Scena *Spălarea picioarelor Apostolilor* este tipică în stilul iconografic de exagerare a pozei și mișcărilor: Hristos, de exemplu, este petrecut cu un ștergar și ține altul în mână. Ca să nu fie supus unei asemenea înjosiri cum ar fi aceea de a se apleca la picioarele Apostolilor, aceștia sunt dispuși în două rânduri de câte șase, primul pe o bancă, iar celălalt pe treapta înaltă dintr-o baie rusească. Astfel, Hristos nu ajunge să spele picioarele lui Petru, iar Apostolul se ridică pentru a-și arăta supunerea în fața voinței lui Hristos, care face un semn către cap pentru a-i spune „Dacă nu te voi spăla, nu ai parte cu Mine." (Ioan XIII, 8). Ceilalți Apostoli discută în grupuri de doi sau trei și este reprodusă și scena tipică a descheierii sandalelor. Hristos poartă veșminte în acea culoare numită purpuriu venețian, iar Apostolii chitoane și patrafire de diverse culori. Vechile modele grecești capătă o nouă coloristică, iar dispunerea și tipurile sunt pe jumătate grecești, pe jumătate italiene. Pentru a putea determina

109. Învierea, Pskov,
prima jumătate a secolului
al XIV-lea. 54 x 54 cm.
Galeria de Stat Tretiakov,
Moscova.







mai bine schimbările de stil, să analizăm două versiuni ale *Intrării Domnului în Ierusalim*, una din Muzeul Rus de Stat, din jurul anului 1500, iar cealaltă din colecția Ostrouhov, de la mijlocul sau chiar sfârșitul secolului al XVI-lea (139). La o comparație, se poate vedea foarte clar cum maestrul generației următoare a schimbat vechile modele și desene. Este caracteristică înlocuirea munților cu dealuri, care, în mâinile maeștrilor din secolul al XVII-lea, se vor transforma în crânguri de arbuști necunoscuți sau „copaci pitici" (***kustiki***, cum le spuneau iconarii). Dar figurile sunt ilustrate în același stil scrupulos, cu aceleași atitudini, mișcări și dispuneri.

Iconografia de la Novgorod din prima jumătate a secolului al XVI-lea a fost infloritoare, în ciuda poziției defavorabile a orașului. Unul dintre factorii implicați a fost noul obicei al bisericilor de a se împodobi cu fresce imense și icoane, începând cu catapetesme monumentale in altar, marile icoane care acoperă stâlpii naosului și o porțiune din partea laterală a naosului, până la micile iconostase din capelele laterale. Un nou tip de icoană devine predominant: icoane de mari dimensiuni ale lui Hristos, Fecioarei, Sfinților și Sărbătorilor, cu scene din viețile acestora și faptele lor. Cel mai bun exemplu de o astfel de biserică, împodobită în acest stil, cu icoane prețioase, este acela al Bisericii Sf. Petru și Pavel de lângă Catedrala Sofia de la Novgorod (140). Icoanele de acest tip presupuneau o dezvoltare a stilului monumental care să furnizeze o figură centrală, cum ar fi mulți dintre sfinții venerați la Novgorod: Sf. Nicolae de Mira, Teodor Stratilat, Sfântul Apostol Filip, Sfântul și Dreptul Procopie, Varlaam Kutinski, Apostolul Iacob, Andrei cel Nebun pentru Hristos, Chiril de la Lacul Alb și alții asemenea. În același timp, aceste scene minuscule, dispuse in compartimente în jurul icoanei principale, erau o ocazie excelentă pentru realizarea unor lucrări detaliate la scară redusă, într-un stil care putea fi mai flexibil și mai animat, ilustrând miracole și martirii, permițând o abordare mai dramatică, în stilul modelelor vestice. Așa-numitul stil *friaz'*, ori stilul franțuzesc, s-au dezvoltat, de asemenea, la Novgorod, iar studierea bisericilor de la Novgorod ar oferi multe informații cu privire la acest stil iconografic special și temele sale neobișnuite.

Desigur, nu toate noile tipare și teme care au fost introduse la Novgorod sunt valoroase, nici din punctul de vedere al conținutului și nici sub aspectul virtuozității, și când acesta a fost preluat la Moscova, el a determinat atât o irosire a măiestriei, cât și o anumită purificare. Să luăm spre exemplificare seria de icoane ale *Chipului Domnului*, începând cu cea mai caracteristică dintre acestea, *Mântuitorul cu ochi de foc (Iaroe Oko)*. Primul model de acest tip, un original românesc din secolul al XV-lea, se află acum în Catedrala Adormirii Maicii Domnului din Moscova. Mai puțin caracteristic pentru versiunile de la începutul secolului al XVII-lea ale *Chipului Mântuitorului nefăcut de mână omenească (Giulgiul)*, pictat pentru uz personal. Cel mai remarcabil dintre acestea este giulgiul intitulat *Mântuitorul cu barba udă*, din cauza formei neobișnuite a bărbii sale ascuțite. O astfel de icoană are un efect spectaculos în biserică, printre icoane de dimensiuni medii ale Profeților și Patriarhilor, dar lasă o impresie neobișnuită atunci când se regăsește într-un muzeu. Această copie, care a fost restaurată, provine din secolul al XVI-lea.

Catapeteasma din Biserica Sf. Petru și Pavel de la Novgorod a fost restaurată după incendiul din 1548. Unele dintre icoane au fost fixate de aceasta după ce au supraviețuit incendiului, dar cea mai mare parte datează de la jumătatea secolului al XVI-lea, din chiar anii în care Mitropolitul Macarie le-a mutat din atelierele de la Novgorod la Moscova (141) și de aceea ar fi extrem de interesantă o comparație între Catedrala Adormirii Maicii Domnului de la Moscova provenind din perioade diferite ale secolului al XVI-lea. În tot cazul, restaurarea icoanelor abia a început, una fiind finalizată, fără prea mare succes, iar în biserica de la Moscova numai două icoane de mari dimensiuni au fost restaurate, dar nu este încă disponibilă nicio fotografie a acestora. Astfel, nu sunt disponibile materiale pentru studiu. Cu toate acestea, subiectele și tratamentul general sunt destul de interesante. La drept vorbind, nu toate icoanele din bisericile de la Novgorod au fost repictate. Unele dintre acestea au fost numai acoperite cu straturi consistente de ulei de măsline care s-a întărit și s-a închis la culoare, făcând dificilă distingerea culorilor, dar, cu toate că este dificil să identifici linia

110. Sfântul Petru și Sfântul Nicolae, secolul al XV-lea. Din Deisisul Bisericii din satul Astafievo. Muzeul de Arte Frumoase, Arhanghelsk, Rusia.

desenului, se poate remarca totuși calitatea acestora. Pentru că, într-adevăr, desenul și compoziția sunt deosebit de reușite, demonstrând că Novgorodul a urmat școala de la Suzdal, substituind stilul inițial de desen, de o simplitate aproape mecanică, printr-o mai mare rigurozitate.

Este superb felul în care icoanele capătă un stil aproape grandios în sărbătorile de la Novgorod. Una dintre aceste icoane este cea a celor mai însemnați Aspostoli, *Sf. Petru și Pavel*, cu scrieri în mâini (după modelul vestic). Un fapt demn de atenție este acela că amândoi au pierdut trăsăturile greco-romane, semănând mai mult oamenilor de la Novgorod, cu excepția faptului că Sf. Petru își păstrează buclele caracteristice pentru vechile icoane. Dar aspectul general al acestor două figuri, cu privirea ațintită înainte, în poziție dreaptă din cap până în picioare, cu veșmintele apostolilor netezite și plisate în cute subțiri, este întru totul iconic.

Mult mai însuflețită este icoana *Adorarea lanțurilor Sfântului Petru*, ilustrând un Împărat, un Episcop și alte figuri sfinte închinându-se în fața unor lanțuri în spatele cărora este reprezentată o icoană a Sfântului Petru eliberat din închisoare. Pe fundal este pictată o biserică de o arhitectură fantastică, pe al cărei fronton triunghiular este pictată icoana lui *Hristos Pantocrator*, peste care se ridică o clopotniță superbă. Și în alte biserici din Novgorod s-au păstrat mai multe icoane valoroase cu scene secundare din viețile sfinților.

Trebuie, de asemenea, menționată biserica deosebit de valoroasă a Sfinților Boris și Gleb din [illegible] de pe malul Volhovului. Aceasta a făcut subiectul unei favori special din partea prințesei de Novgorod, iar în interiorul ei se regăsesc întregi colecții de icoane, de la cele mai timpurii până la exemplare din perioada cea mai înfloritoare a iconografiei. De pildă, într-una din capele se află icoana *Sf. Boris și Gleb*, un exemplar minunat de la finele secolului al XV-lea sau începutul secolului al XVI-lea. Cei doi sfinți sunt înfățișați călare (ca și alți sfinți, cum ar fi Sf. Teodor Stratilat și Sf. Teodor Tiron). Acesta a fost modelul pentru multe copii superbe, ca, de exemplu, icoana de mici dimensiuni a *Sf. Boris și Gleb* din Cimitirul Rogojski din Moscova. Asemănarea cu fresca lui Benozzo Gozzoli din capela Palatului Riccardi-Medici din Florența este atât de mare, încât nu încape îndoială că artistul a realizat aceste copii după originalele italiene. Mantia de brocart și ghetrele au fost căptușite cu blană și brodate cu ramuri și flori de aur, la fel ca în icoanele venețiene din secolul al XV-lea.

În colecțiile private de la Moscova se găsesc mai multe icoane din secolul al XVI-lea, încadrate în miniaturi: în Colecția Ostrouhov (142) se află o icoană a *Sf. Ioan Evanghelistul*, care îl ilustrează pe sfânt în Patmos, în timp ce îi dictează lui Prohor, iar pe margine sunt pictate, în cel mai strict stil iconic, scene din viața Sfântului. Altele sunt *Sf. Chiril al Ierusalimului de la Lacul Alb, Sfânta Treime* cu cele mai importante sărbători din an, *Soborul Sf. Mihail, Sf. Gheorghe, Chipul Sfânt*, un *Panegiric al Sfintei Maria a Semnului* (secolul al XV-lea), *Sf. Ilie* și mulți alții. Familia Morozov deținea icoane minunate ale *Sf. Niceta, Sf. Nicolae, Sf. Chiril și Atanasie, Sfintei Treimi*, o versiune remarcabilă a *Judecății de Apoi, Tu ești bucuria noastră, Acoperământul Maicii Domnului (Pokrov), Sf. Boris și Gleb desculți*. Colecția [illegible] numără o serie de icoane „fixe" de la Novgorod: *Tu ești bucuria noastră, Ochiul cel neadormit* și multe icoane de mici dimensiuni de la Novgorod și Pskov și copii timpurii de la Moscova ale acestora.

Iconografia s-a dezvoltat la Pskov mai târziu decât la Novgorod, cel mai probabil în secolul al XV-lea. La sfârșitul secolului la XVI-lea, capătă accente decorative cu precădere, deși iconarii moderni nu admit acest fapt cu ușurință. În bisericile din Pskov, icoanele sunt aproape la fel de impresionante ca și cele din Novgorod, într-adevăr, în cele mai multe cazuri datorită absenței frescelor, cu excepția aceleia a lui Hristos din Mănăstirea Miroj. Sursa iconografiei de la Pskov se regăsește la Novgorod și se poate spune că școlile de la Pskov au căpătat o identitate aparte abia la sfârșitul secolului al XV-lea. Dar, pentru că în secolul al XVI-lea Pskov a avut o istorie netulburată, aceste școli au avut posibilitatea de a-și dezvolta în mod firesc propriul stil. Una dintre trăsăturile deosebite remarcate până acum a fost multiplicarea ornamentelor simple, de exemplu, draperiile în tonuri închise sunt scoase în evidență sau luminate printr-o tușă aurie aplicată de-a lungul cutelor veșmintelor înfrumusețate cu tipare florale, clădirilor sau chiar copacilor, plantelor și frunzelor.

111. Ridicarea Deisisului, Arhanghelul Gavriil, Novgorod, secolul XVI. 109 x 38 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

112. Ridicarea Deisisului, Arhanghelul Mihail, Novgorod, secolul XVI. 109 x 43 cm. Galeria de Stat Tretiakov.











АПЛЪ ПАВЕЛЪ



Aprecierea dată la Pskov artei iconografiei reiese și din conservarea superbelor iconostase, de multe ori cu tot cu filigranele de metal, cu inscripția donatorilor, precum și a icoanelor „fixe" și a icoanelor votive de-a lungul pereților, galeriilor, altarelor, cu o grijă mult mai mare decât cea acordată icoanelor la Novgorod. De aceea, icoanele de la Pskov se află într-o stare incomparabil mai bună, in cele mai multe cazuri nu au fost repictate, iar de foarte multe ori se poate vedea chiar și stratul original de ulei de măsline sau de lac.

O comparație acceptabilă între Pskov și Novgorod este aproape imposibil de realizat, dar, în linii generale, cele două școli sunt comparabile cu Florența și Siena prin direcțiile diferite către care a evoluat fiecare dintre acestea. Școala de la Novgorod, asemenea celei de la Florența, era mai înclinată către pictura murală, în timp ce la Pskov erau preferate icoanele și aproape toată existența artistică a acestei școli s-a exprimat prin icoane, fie originale, fie cópii.

De aceea putem trage concluzia că Școala de la Pskov era mult mai deschisă către influențele modelelor și tehnicii italo-cretane sau chiar pur italiene. În absida uneia dintre bisericile din Pskov se află o copie fidelă a unei icoane venețiene a *Nașterii Domnului*, cu un exemplar și la Muzeul Rus de Stat, care, dacă nu ar avea o inscripție în slavonă, ar fi negreșit catalogată ca provenind din Grecia. Dar acest lucru nu ar fi posibil, pentru că, atunci când realizează o copie, un iconar pune amprenta propriului stil și nu își propune să imite cu precizie originalul decât dacă este un simplu copist. Mai mult, iconarul de la Pskov este liber în compoziție și expresie datorită faptului că Școala de la Pskov nu s-a intemeiat sub înrâurire grecească, fiind astfel mai receptivă față de influența vestică. Iconarii de la Pskov preferau, așa cum am menționat deja, modelele străine și de aceea luminau culoarea cu tușeuri aurii: foloseau cu precădere culori vii, intense și stilul „franțuzesc" *(friaz')*, un stil liber, lipsit de reguli stricte, care pune mai mult accentul pe efectul culorilor, pe dramatismul expresiei (143). Se pare că tipul absolut preferat de Școala de la Pskov este icoana votivă, dat fiind că datează din timpurile de început ale școlii. Alături de Școala de la Novgorod, Școala de la Pskov a pus bazele școlilor de la Moscova și din regiunile Tver, Rostov și Iaroslavl.

Ipotezele sunt atât de variate, încât este aproape imposibil să stabilim date exacte. Iar in ceea ce privește independența școlilor și criteriile distincte după care acestea pot fi diferențiate, nu știm nici măcar dacă putem să ne ghidăm după icoanele care s-au păstrat in biserici. Cum putem ști cu exactitate dacă iconostasul dintr-o biserică din Pskov nu a fost realizat intr-un atelier de la Novgorod? Studierea diverselor icoane din bisericile din Pskov, din Muzeul Rus de Stat și din colecțiile private pentru determinarea acestor criterii ar reprezenta o inițiativă destul de inutilă: orice trăsături caracteristice au fost preluate, cel mai probabil, de către școlile de la Moscova, unde o să le regăsim ceva mai târziu.

Aceeași mențiune este valabilă pentru întreaga categorie de icoane in așa-zisul *stil Stroganov*, care se dezvoltă pe la mijlocul secolului al XVI-lea, și pentru icoanele atribuite școlilor de la Ustiug și Vologda. Se știe cât de intensă era activitatea comercială de la Vologda, Ustiug și in general din nordul Rusiei, până la Marea Albă, de asemenea rolul foarte important, economic și educativ, pe care îl aveau în aceste regiuni nordice mănăstirile și centrele religioase mai mici sau chiar chiliile. Cu toate acestea, condițiile materiale favorabile nu sunt o dovadă imediată a existenței artei in regiune, sau măcar a meșteșugurilor artistice, iar comenzile familiei Stroganov ar fi putut fi adresate, in cauza frecvenței și a cantității, numai școlilor de la Novgorod și Pskov, dat fiind că nu există niciun motiv să atribuim icoanele de la începutul colecției Stroganov unei școli independente. (144)

Secolul al XVI-lea, Moscova

La Moscova, pictura de icoane s-a dezvoltat sub ceea ce ar fi trebuit să fie cele mai bune auspicii și condiții. Inițial, a derivat din Școala Suzdal, care, pentru perioada de început, prezenta cel mai ridicat nivel de meșteșug artistic, tradiții și preocupări. Mai târziu, când pictura de icoane rusă

113. Ridicarea Deisisului, Sfântul Ioan cel Nou, Novgorod, secolul XVI. 109 x 40 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

114. Ridicarea Deisisului, Fecioara, Novgorod, secolul XVI. 109 x 40 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

115. Ridicarea Deisisului, Apostolul Pavel, Novgorod, secolul XVI. 109 x 40 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

116. Ridicarea Deisisului, Apostolul Petru, Novgorod, secolul XVI. 109 x 41 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

117. Sfântul Nicolae din Myra, începutul secolului al XVI-lea. Biserica Sfântul Nicolae de pe malul râului, Kiev.

a început să înflorească, Moscova a fost privilegiată de prezența celor mai buni iconari și a celor mai bune modele, de la deja stabilitele școli de la Novgorod și Pskov. În cele din urmă, la mijlocul secolului al XVI-lea, bisericile și mănăstirile au început să fie decorate cu icoane, sub directa protecție a țarilor de la Moscova, a tuturor marilor figuri din acest domeniu, a clasei de negustori și chiar a oamenilor din popor. Icoanele erau iubite peste tot, iar arta icoanei a fost încurajată financiar, căutându-se în același timp modelele vechi realizate de cei mai buni maeștri.

Procesul istoric prin care întregul teritoriu rus s-a grupat în jurul Moscovei a devenit tot mai accentuat în secolul al XIV-lea, s-a încetinit în secolul al XV-lea, pentru ca Rusia Mare să devină realitate în secolul al XVI-lea. Această centralizare politică a adus cu sine și o centralizare a vieții sociale și religioase, a educației și artei. În spiritul acestei tendințe, Macarie, inițial Arhiepiscop al Novgorodului și apoi Mitropolit al Moscovei, a transferat la Moscova atelierele de icoane de la Pskov și Novgorod, împreună cu scribii. Interesul oficial acordat corectării Liturghierelor și edițiilor bisericești reiese și din cercetarea cărților și a modelelor grecești pentru icoane, și din încercarea generală de a ridica nivelul picturii de icoane (145).

Moscova își datorează măreția poziției sale ca centru comercial, ea fiind punctul prin care trecea ruta comercială de la est, în apropiere de râul Volga și regiunea Suzdal, la vest, Galiția și Volânia, traversând vechea rută Variagă, de la Marea Baltică la Marea Neagră. Ca punct central al întregului teritoriu rus, a atras atenția stăpânirii. Primii episcopi din secolele al XIV-lea și al XV-lea, Petru (1308), Teognost (1327), Alexie (1353) și Fotie (1408), erau fie iconari ei înșiși, fie au adus cu sine iconari la Moscova, pentru a umple bisericile de lucruri sfinte. Dar, în 1392, Tohtamîș Tătarul a incendiat Moscova și toate bisericile din oraș, după care lucrările de reconstrucție au început în anul 1396. Grecul Teofan a realizat picturile murale, uimind rușii prin capacitatea sa de a lucra după memorie, fără niciun suport de pe care să copieze. Acesta a realizat picturile din Catedrala Arhanghelului Mihail și a lucrat împreună cu Andrei Rubliov, în 1405, în Catedrala Buna-Vestire și în altele timp de douăzeci de ani. Cu toate acestea, planurile pentru construirea unui Kremlin permanent și frumos, care să includă catedrale și palate, au fost transpuse în viață abia în a doua jumătate a secolului al XV-lea și nu au fost finalizate decât spre sfârșitul secolului al XV-lea: Catedrala Adormirii Maicii Domnului a fost construită în 1479, în 1485 a fost reconstruită Catedrala Buna-Vestire, în 1483 marea Mănăstire Ciudov (146), Catedrala Mântuitorului și Noua Mănăstire a Mântuitorului în 1491, în 1505 Catedrala Arhanghelului Mihail și așa mai departe. Cu toate acestea, decorațiile interioare din aceste biserici fie se deterioraseră până la jumătatea secolului al XVI-lea, fie își pierduseră pur și simplu valoarea până atunci. De aceea, atât picturile murale, cât și icoanele, au fost reînnoite, cu excepția câtorva exemplare vechi, care fie au fost înlocuite, fie au fost păstrate pe pereții absidelor sau ai capelelor. Atenția acordată de stat principalelor biserici și decorațiilor din interiorul acestora a dus, încă din anul 1547, la stabilirea unor școli de pictură de icoane, desigur, sub forma practică a unor ateliere care angajau meșteșugari pentru executarea comenzilor țarului. Acestora li s-au adăugat *Săli de icoane (Ikonnâie palatî)*, foarte asemănătoare cu ceea ce italienii numesc *l'Opera del Duomo*, în care se colecționează modelele și icoanele pictate pentru catedrale și paraclise. După aceasta urmează *Sala Meșteșugarului*, care funcționează numai pentru cei „superiori", adică pentru familia țarului. Și, nu în ultimul rând, o secțiune specială care funcționa pe lângă *Sala Armelor (Orujeinaia Palata)* și care se ocupa de întreținerea catedralelor din Moscova. În această activitate nu erau implicați numai iconarii, ci și funcționarii și negustorii. Desigur, aceștia puteau fi pasionați de icoane sau erau, pur și simplu, funcționari care nu prețuiau foarte mult această activitate și aveau un rol convențional de a comanda icoane și a se îngriji de procesul de realizare a acestora. Această schimbare de sistem a modificat inclusiv perspectiva iconarilor, care nu așteptau niciun fel de evoluție artistică, noi stiluri sau vreo dezvoltare în vreun sens anume. Comenzile executate urmăreau satisfacerea gustului comun și nimic mai mult, scopul urmărit fiind pur decorativ pentru aprobarea fără probleme a lucrării detaliate. O modalitate prin

***118. Purtătoarele de mir*,**
Novgorod, secolul XVI.
103 x 78 cm. Galeria de
Stat Tretiakov, Moscova.





care statutul iconarilor angajați ai țarului a crescut a fost și executarea unor comenzi particulare, cum erau cele pentru familia Stroganov și pentru alții, dar, în general, în Rusia veche, numai pictura murală era recunoscută ca artă, în timp ce pictura de icoane era considerată simplu meșteșug, pentru că icoanele au fost întotdeauna realizate pentru a decora casele obișnuite și palatele și se vindeau în magazine, alături de alte obiecte de uz casnic.

Măsurile luate de țari și creșterea numărului de pictori (147) ar fi trebuit să ducă la descoperirea unui număr mare de tineri talentați care să-și dedice viața acestei îndeletniciri și, prin urmare, această artă ar fi trebuit să evolueze în sens creativ. Dar, de fapt, secolele al XVI-lea și al XVII-lea ne oferă o listă considerabilă de nume de iconari mai mult sau mai puțin celebri: Medovartev Pictorul de Aur (*Evangheliarul ilustrat*, 1528 d.H., Biblioteca Publică, Petersburg), Dermoiarțev din Novgorod și fiii săi, Alexie Malâi din Pskov (*Adormirea Maicii Domnului*, în Mănăstirea Lavra, 1521), Semion Mitropolitul (1514), Andrei Protopopul (cunoscut în jurul anului 1535), Ostania, Iacov, Mihail și alții, care au lucrat la icoanele din Catedrala Buna-Vestire (1554). O listă și mai completă avem pentru iconarii din secolul al XVII-lea, dintre care mulți au lucrat pentru familia Stroganov, la sfârșitul secolului al XVI-lea: Stepan Arefiev, Borozdin, Perșkinii, Savinii, Kostromitinovii, Cirinii, Bezminii, Ușakov, Saltanov, Reazaneț, Apostol-Iuriev, Ulanov, Poznanski și mulți alții (148). În același timp, analiza de față, limitată în comparații, informații și mai ales materiale de la care să pornească, va reuși totuși să arate că această listă cuprinzătoare de nume nu include niciun caz de creativitate personală care să transforme mecanismul picturii de icoane în activitate artistică personală cu sentiment religios. Nu se întrevede nicio încercare marcată de talent pentru a schimba compoziția, tipurile sau expresia prin care să se creeze un nou model, cu trăsături particulare. Unicul caz de acest fel este Andrei Rubliov, dar în Școala de la Novgorod nu se regăsește nicio altă lucrare care să-i egaleze talentul. Poate îi sunt asemănător, dar numai în ceea ce privește expresia artistică, Prokopi Cirin și unii dintre maeștrii școlii Stroganov: la Simon Ușakov și ucenicii săi se întâlnesc și tipuri noi, dar sunt de proveniență străină, împrumutate din Vest.

Și astfel, istoria iconografiei de la Moscova, în comparație cu școlile timpurii de la Suzdal și Novgorod, pare să ne indice un fel de diminuare a creativității personale, iar toți iconarii menționați nu par să fie decât meșteșugari foarte pricepuți, cu excepția lui Simon Ușakov, care a fost considerat artist independent cel puțin de către contemporanii săi, deși nu toți specialiștii acceptă această teorie. Nu este de mirare că până în ziua de astăzi iconarii continuă să îl considere pe Andrei Rubliov cel mai mare maestru al artei lor, iar criticii moderni, Muratov, Șcepkin și alții, sunt de acord în privința întâietății Școlii de la Novgorod, care eclipsează importanța Școlii de la Moscova, în care ei nu văd decât o exagerare a elementelor votive, indicând aspectul religios sau ritualic. Aceștia descriu impresionismul icoanelor de la Moscova ca fiind „prozaic", din cauza culorilor șterse, a lipsei de coerență a compoziției și a influenței „idealismului tradițional". În ciuda verdictului general acceptat, criticii vorbesc totuși despre calitatea estetică a lucrărilor realizate de iconarii țarilor, care reiese din nuanțele de roșu și albastru, din caracterul popular cald al figurilor și din execuția perfectă din punct de vedere tehnic (149).

Încă din 1551, când atelierele abia începuseră, unul după altul, să se mute la Moscova, Sinodul celor o sută de capitole (Stoglav) a emis mai multe canoane generale cu privire la iconografie. Aceste canoane le cereau meșteșugarilor „să fie oameni umili și buni, care să nu vorbească în deșert, să ducă o viață pioasă, fără certuri, să nu bea, să-și păstreze sufletele curate și să trăiască sub înrâurirea modelelor spirituale. Pentru care țarii și episcopii vor onora acești iconari mai mult decât pe oamenii obișnuiți". De asemenea, meșteșugarii trebuiau să se ocupe de ucenicii lor. Episcopii urmăreau progresele pe care le făceau ucenicii și acordau o atenție deosebită celor care erau sârguincioși și pioși. Altfel, episcopul putea lua măsuri atât împotriva ucenicului, cât și a meșterului.

De asemenea, episcopul putea lua măsuri împotriva meșteșugarilor care pictau „altfel decât erau învățați, după propriile idei", sau „fără model", și vindeau icoanele pictate astfel oamenilor, fără să

119. *Nașterea lui Hristos*, jumătatea secolului al XVI-lea. Muzeul Național de Artă al Ucrainei, Kiev.

120. *Nașterea lui Hristos*, prima jumătate a secolului al XV-lea. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.

121. *Adormirea Maicii Domnului*, Pskov, prima jumătate a secolului al XVI-lea. 113 x 81 cm. Galeria de Stat Tretiakov, Moscova.




ѹСПЕНИЕ